



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

**A LINGUAGEM DO OBJETO LIVRO A PARTIR DA COLEÇÃO  
BIBLIOTECA BORGES: UMA BREVE ANÁLISE SEMIÓTICA**

Vitor dos Santos Ribeiro

Rio de Janeiro/RJ  
2014

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

**A LINGUAGEM DO OBJETO LIVRO A PARTIR DA COLEÇÃO  
BIBLIOTECA BORGES: UMA BREVE ANÁLISE SEMIÓTICA**

Vitor dos Santos Ribeiro

Monografia de graduação  
apresentada à Escola de  
Comunicação da Universidade  
Federal do Rio de Janeiro, como  
requisito parcial para a obtenção do  
título de Bacharel em Comunicação  
Social, Habilitação em Produção  
Editorial

Orientador: Prof. Dr. Fernando Gerheim

Rio de Janeiro/RJ  
2014

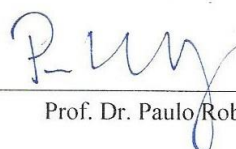
**A LINGUAGEM DO OBJETO LIVRO A PARTIR DA COLEÇÃO BIBLIOTECA  
BORGES: UMA BREVE ANÁLISE SEMIÓTICA**


Vitor dos Santos Ribeiro

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Produção Editorial.

Aprovado por

  
Prof. Dr. Fernando de Souza Gerheim – orientador

  
Prof. Dr. Paulo Roberto Pires

  
Prof. Dr<sup>a</sup> Maria Teresa Ferreira Bastos

Aprovada em: 03/12/2014

Grau: 9.0

Rio de Janeiro/RJ

2014

RIBEIRO, Vitor dos Santos.

A linguagem do objeto livro a partir da coleção Biblioteca Borges: uma breve análise semiótica/ Vitor dos Santos Ribeiro – Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2014.

48f.

Monografia (graduação em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2014.

Orientação: Fernando de Souza Gerheim

1. Palavra-chave. 2. Palavra-chave. 3. Palavra-chave. I. Gerheim, Fernando (orientador) II. ECO/UFRJ III. Produção Editorial. Título

## **AGRADECIMENTOS**

Antes do começo, agradeço a Exu, pelo movimento e pela comunicação; agradeço ao meu orientador Fernando Gerheim, pela generosidade e atenção; aos meus pais pela força de sempre nesses anos de universidade, e ao meu irmão Alan, meu primeiro mestre.

RIBEIRO, Vitor dos Santos. A linguagem do objeto livro a partir da coleção Biblioteca Borges: uma breve análise semiótica. Orientador: Fernando de Souza Gerheim. Rio de Janeiro, 2014. Monografia (Graduação em Produção Editorial) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 48f.

## RESUMO

O objetivo deste trabalho é fazer uma análise semiótica do objeto livro, entender a construção desse objeto e dessa forma peculiar de armazenamento e circulação de informações e ideias. Será traçado um breve histórico do livro e suas principais características enquanto forma, seus conceitos, enfim, sua linguagem.

Na segunda parte a ideia é perscrutar mais profundamente essa construção de linguagem operada pelo livro, agora já ressignificada pelas experimentações das vanguardas modernas. O recorte do trabalho será a coleção Biblioteca Borges, da editora Companhia das Letras, que traz a obra do escritor argentino Jorge Luis Borges, ou seja, os conceitos construídos e analisados terão em vista referências da coleção, com o objetivo de munir a discussão de parâmetros mais sofisticados e profundos de análise.

**Palavras-chave:** ícone, escrita, suporte, vanguardas artísticas, Biblioteca Borges.

## RESUMEN

El objetivo de este trabajo es hacer un análisis semiótico del objeto libro, entender la construcción de ese objeto y de esa forma particular de almacenamiento y circulación de informaciones e ideas. Será trazado un breve recorrido histórico del libro y de sus principales características encunto forma, sus conceptos, enfin, su lenguaje.

En la segunda parte la idea es explorar más profundamente esa construcción de lenguaje operada por el libro, ahora ya resignificada por las experimentaciones de las vanguardas artísticas modernas. El recorte del trabajo será la colección Biblioteca Borges, de la editora Companhia das Letras, que trae la obra del escritor argentino Jorge Luis Borges, o sea, los conceptos contruídos y analizados considerarán referencias de la colección, con el fin de nutrir la discusión de parámetros más sofisticados y profundos de análisis.

**Palabras-llave:** ícono, escritura, soporte, vanguardas artísticas, Biblioteca Borges

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>p.11</b>
<b>2. A LINGUAGEM DO LIVRO E SUA FORMAÇÃO.....</b>	<b>p.14</b>
2.1 Escrita e leitura.....	p.19
<b>3. EXPERIMENTAÇÕES MODERNAS E O REPERTÓRIO DE SIGNIFICADOS DO LIVRO.....</b>	<b>p.27</b>
3.1 Intertextualidade.....	p.37
3.2 A coleção Biblioteca Borges.....	p.40
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>p.44</b>
<b>5. REFERÊNCIAS.....</b>	<b>p.46</b>



**Lista de imagens:**

Figura 1: *As meninas*, p.20

Figura 2: *Violino e cachimbo, le quotidien*, p.20

Figura 3: Cartaz de publicidade *Art Nouveau*, p.21

Figura 4: *Zang Tumb Tumb*, p.29

Figura 5: Página de *Un coup de dés*, p.30

Figura 6: Poema concreto, p.33

Figura 7: Livro do Tempo, p.36

Figura 8: Capa *História da eternidade*, p.41

Figura 9: Capa *Ficções*, p.41

Figura 10: Exemplo diagramação, p.42

Figura 11: Página de rosto *Atlas*, p.43

*“A poesia é a fundação do ser mediante a palavra.”*

Martin Heidegger

## 1. Introdução

O objetivo geral do trabalho é fazer uma análise semiótica do objeto livro, entender a construção desse objeto e dessa forma peculiar de armazenamento e circulação de informações e ideias, a partir da metodologia de revisão bibliográfica. O recorte do trabalho será a coleção Biblioteca Borges, da editora Companhia das Letras, que reeditou grande parte da obra do escritor argentino Jorge Luis Borges; ou seja, os conceitos construídos e analisados terão em vista as referências da coleção, com o objetivo de munir a discussão de parâmetros atuais e possíveis. Chamo atenção para o fato de que este trabalho não é uma análise dessa coleção, não é este o seu assunto; esta é apenas um recorte, pois a partir dela vi surgirem as indagações, as descobertas, e principalmente o fascínio pelo trabalho editorial. O fato é que a coleção abriu o caminho para a pesquisa, para a amplitude da investigação do objeto livro em si, e por isso se fez necessário retornar a ela para que eu enxergasse nela o que antes não via nem podia ver, tecendo os pontos de diálogo com a pesquisa realizada.

Alguns autores e trabalhos foram basilares para a fundamentação teórica do trabalho, situando melhor o significado do objeto livro no mundo contemporâneo: Norberto Gaudêncio Junior, com o brilhante *A herança escultórica da tipografia*, que é vasto em informações específicas sobre a linguagem e a tecnologia do livro, sobretudo a tipográfica na sua relação com as artes e o conhecimento; Anne Marie Christin, que num breve artigo discorre de maneira impecável sobre a importância da imagem na formação da escrita, entre outros assuntos relacionados; a coletânea de artigos e manifestos da vanguarda concretista poética brasileira, que com esmero e sofisticação apresentam e manejam conceitos fundamentais para o trabalho; e por fim, os conceitos semióticos de interpretação do signo, assim como são propostos por Charles S. Peirce – eu diria que este é o primeiro alicerce do trabalho pois o conceito semiótico de ícone perpassa todo o trabalho, e foi capital para a compreensão de todos os outros textos.

Algumas intuições e indagações guiaram a feitura deste projeto. Penso que a mais fundamental foi a vontade de entender como se dava esse processo incrível de absorver o mundo através do livro, o que confere tamanho poder a esse suporte já tão inserido em nossa formação sociocultural. Como um antropólogo estudando os hábitos do próprio meio em que está inserido, foi necessário estranhar a linguagem do livro.

Ainda que partilhe das miragens borgianas, como a fantasia do livro, o mistério das bibliotecas, o poder da palavra e das histórias junto à passagem do tempo, não pretendo aqui estabelecer nenhum culto místico acerca do objeto. A gradativa sofisticação do livro eletrônico e suas possibilidades provocam uma onda saudosista um tanto traiçoeira em relação ao impresso, pois pretende fazer parar no tempo justamente aquele objeto que atravessa e sedimenta o tempo de maneira única. Resolvi, portanto, iniciar por esse ponto fundamental, conforme Arlindo Machado: o objeto livro assim como o conhecemos está passando por uma abertura de significado, o que era sua característica no período de sua gestação, em fins da Idade Média. Identifico-o, primeiramente, como um suporte de fixação de ideias, de inscrição do pensamento; e depois argumento que o livro é um suporte heterodoxo por excelência e por isso o seu significado é aberto como a memória dos homens, possui uma grande variedade de possibilidades dentro de sua própria linguagem.

No primeiro capítulo está traçado um breve histórico do livro e suas principais características enquanto forma, seus conceitos, enfim, sua linguagem. Nessa parte estão as duas pedras angulares do edifício monográfico: a escrita e a sua relação fundamental com a imagem e com o espaço – é muito importante neste ponto a relação traçada entre tipografia e perspectiva, situando o surgimento daquela no seio artístico do Renascimento; e a leitura, envolvendo a interpretação na construção de significados, e também na sua relação com a imagem.

Na segunda parte o objetivo foi perscrutar mais profundamente essa construção de linguagem operada pelo livro, agora já ressignificada pelas experimentações das vanguardas modernas. São cruciais aqui os trabalhos

do poeta francês Stéphane Mallarmé, a título de exemplo e marco histórico, e da tríade concreta brasileira – Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari – porque a partir deles foi possível compreender melhor o significado das transformações da arte, principalmente a poesia e artes visuais, desde fins do século XIX ao longo do século XX.

## 2. A linguagem do livro e sua formação

De início, uma questão se apresenta: ainda faz sentido discutir o objeto livro? Não seria esta uma discussão menor ou ultrapassada, tendo em vista que os impactos desse objeto já teriam sido digeridos e diluídos na formação sociocultural do mundo em que vivemos? É muito fácil hoje em dia conceber a ideia de obsolescência, de desuso, de esgotamento de possibilidades de algo superado, haja vista a vertiginosa rapidez de transformação material do nosso tempo. Mas podemos pensar o livro dessa forma, colocando-o ao lado de produtos datados?

É fascinante observar uma prática que carrega a força do tempo, e que tem se mostrado vigorosa o suficiente para não ser superada. Umberto Eco alega que o livro é como a roda, uma vez inventado não se pode voltar atrás, não há como não tê-lo, como ele não existir (ECO; CARRIÈRE, 2010). Sua configuração representa uma abertura praticamente impossível de ser desfeita. Penso em considerá-lo, no que tange ao seu modo de sobrevivência, na mesma qualidade de uma arte: não é possível prescindir de um modo de expressão artística uma vez que ele existe e é praticado; o livro é possível, e mais importante que isso, e talvez seja esta, de fato, a sua razão de ainda existir: ele é *útil*.

Houve também um breve alarde sobre o desaparecimento do livro com o surgimento do livro digital e dos projetos de digitalização dos acervos das maiores bibliotecas do mundo. No meio especializado e/ou acadêmico esse rumor logo se dissipou, no entanto desconfio que fora desses nichos esta ainda não seja uma discussão totalmente superada. Estamos acompanhando as primeiras experimentações de fato com o livro eletrônico, um tanto dispersas e em gestação, para além dos chamados híbridos, que são mais aplicativos e jogos de leitura em *tablets* do que livros de fato. Há muito material interessante sendo produzido, contudo, ainda é uma linguagem em formação; o que importa é que há atualmente um ânimo, alimentado sobretudo pela publicidade, em torno do livro digital e da capacidade dos *e-readers*, exaltando características interessantes dessa nova linguagem, como

a enorme capacidade de armazenamento e transporte que prescinde do espaço físico, o acesso ilimitado aos textos, o barateamento do produto etc. É possível se questionar a força da publicidade como parâmetro de análise social, porém, a ideia de que o livro tradicional tende a sumir gradualmente perpassa de maneira latente o senso comum a respeito do surgimento das novas possibilidades do livro digital.

Na verdade o que acontece hoje é uma reabertura do significado do livro. Antes do Renascimento, a concepção de livro era mais larga, entendida como “qualquer dispositivo de fixação de pensamento” (MACHADO, 2007, p.175). Com a expansão do cristianismo a forma do códice (folhas de papel num tamanho portátil, encadernadas e envoltas num material mais resistente que as protege), que era ligada às escrituras sagradas<sup>1</sup>, ganha força e passa a ser o objeto do termo livro. A partir desse momento, a generalidade do termo livro vai se perdendo, o conceito se estreita, permanecendo assim por séculos. Hoje, com as novas possibilidades tecnológicas, o conceito do livro reganha essa abertura (MACHADO, 2007). De qualquer forma, haverá sempre a necessidade de um instrumento de fixação e circulação de conhecimento, informações, e o livro tem se mostrado uma ferramenta poderosa nesse sentido. Umberto Eco parece corroborar a tese de Arlindo Machado:

Das duas, uma: ou o livro permanecerá o suporte da leitura, ou existirá alguma coisa similar ao que o livro nunca deixou de ser, mesmo antes da invenção da tipografia. As variações em torno do objeto livro não modificaram sua função, nem sua sintaxe, em mais de quinhentos anos. O livro é como a colher, o martelo, a roda ou a tesoura. Uma vez inventados, não podem ser aprimorados. Você não pode fazer uma colher melhor que uma colher (ECO; CARRIÈRE, 2010, p.16-17).

Desconstruindo o que talvez seja a característica mais atrativa do livro em formato digital, Eco sustenta a hipótese de que a aceleração na criação de novos dispositivos, eletrônicos, de fixação de memória e conhecimento

---

<sup>1</sup> Em uma conferência transcrita no livro *Borges oral & sete noites*, Borges comenta as principais formas como o livro foi considerado durante a história, principalmente o livro enquanto objeto sagrado, como manifestação do Deus, presente sobretudo na Cabala.

produzem, paradoxalmente, o esquecimento, a perda da memória. Para isso, ele faz referência a um livro impresso em 1498 e que, em suas mãos, ainda é facilmente acessível, decifrável, o conhecimento ali guardado pode ser facilmente acessado, ao passo que muitas informações armazenadas em CD's e videocassetes, e em breve provavelmente os DVD's, já são inacessíveis simplesmente pelo fato de que é necessário uma mídia, um suporte que os acesse, e estes ficam obsoletos muito rapidamente (ECO; CARRIÈRE, 2010, p.24. contribui p.36). Novamente a tese de Eco de que o livro é como a roda, uma invenção acabada que é sua própria forma de armazenamento e acesso, não necessitando de um intermediário, uma mídia, para encontrar as informações ali armazenadas. Ainda sobre esse assunto, o eminente historiador Robert Darnton escreve: “a obsolescência é uma característica das mídias eletrônicas” (DARNTON, 2010, p.55-56), convergindo com a opinião de Eco e Jean Claude Carrière de que o instrumento que se provou mais confiável e duradouro para armazenamento e circulação de informações é o livro.

Trilhando a mesma senda, Arlindo Machado também enxerga o livro como uma poderosa ferramenta de concentração, armazenamento e eficácia do pensamento e do conhecimento. Mas elabora um pensamento que leva em conta a história da linguagem do objeto livro, sobretudo as experimentações realizadas pelas vanguardas modernistas do início do século XX, relembrando uma característica que está em consonância tanto com o formato impresso quanto o digital do livro:

O livro passa a ser pensado agora como dispositivo, como maquinaria, cuja função não é apenas dar suporte ao pensamento criativo, mas também colocá-lo em operação. Se antes considerávamos o livro como um recurso para colocar a memória do homem fora do próprio homem (dando-lhe assim maior poder de difusão e de permanência), memória todavia estática e resistente às mutações do próprio homem, podemos agora visualizá-lo como uma máquina no interior da qual o pensamento já está a laborar (MACHADO, 2007, p.180).

O livro como extensão da memória é a característica principal do livro enquanto tecnologia, no sentido em que propôs McLuhan, entendendo as



tecnologias como extensão de faculdades humanas. Norberto Gaudêncio Junior, no brilhante livro *A herança escultórica da tipografia*, lança um olhar interessante sobre a característica do livro como objeto de preservação e legado da memória: “somente com a arte de escrever por meios mecânicos, o passado pode ser revisto e fixado. ‘A preservação do velho deu início à tradição do novo’” (JUNIOR, 2004, p.24; EISENSTEIN, 1997, p.124 apud JUNIOR, 2004, p. 24). Tendo isso em vista, é importante lembrar que o objeto livro vai crescendo em importância sociocultural em profunda relação com ideais iluministas, inserido num contexto histórico em que se acreditava na força da razão e do saber científico na construção de um futuro radicalmente diferente do passado.

Ainda dentro desse raciocínio, o sentido do objeto livro se fechou porque ele foi visto durante muito tempo como uma ferramenta de inscrição do pensamento, de armazenamento de informações – digamos assim, no seu caráter referencial, de mídia; sua linguagem não era usada de maneira explícita e consciente para laborar o pensamento ou produzir expressão no seio de sua linguagem. O que acontece no século XX – e este é um ponto fundamental de desenvolvimento deste trabalho – é uma tomada de consciência da realidade dessa linguagem, de fazer o pensamento trabalhar dentro da forma, e não como algo *a priori* que é inscrito em tal linguagem. Argumento, portanto, que a forma de apresentação condiciona o conteúdo, o gesto é o pensamento, por isso ambos não se separam.

Além de discutir os diferentes olhares sobre o livro, convém também neste trabalho entender algumas especificidades de sua forma, de sua linguagem: a página, a escrita, a tipografia, a leitura, as imagens. Compreender a forma é fundamental para o entendimento das possibilidades do livro e seus desdobramentos para o pensamento e para as relações humanas, pois o conteúdo é algo inevitavelmente amarrado à forma; e a força e o impacto que uma tecnologia proporciona no mundo está muito mais relacionado à forma que ao conteúdo, isto já sabemos claramente desde, pelo menos, a felicíssima síntese de McLuhan: o meio é a mensagem.

Ainda investigando as peculiaridades da forma livro, Gaudêncio Junior traça uma interessante relação entre tipografia e perspectiva, que no fundo mostra que a tipografia estava inevitavelmente imbricada na concepção artística renascentista. Na arte pictórica, a perspectiva estabelece um ponto de vista único, determinado, estável, que abstrai e transforma a complexa experiência multissensorial de estar e perceber o mundo numa visualidade, num espaço quantificado e proporcional. Algo muito semelhante ocorre com a tipografia, que retira os manuscritos e a palavra do campo sonoro, da sua relação com outras formas de expressão, a teatralidade, a musicalidade, e os assenta numa experiência visual de força mais concreta e mais fria (JUNIOR, 2004, p.19-33). “A tipografia afastou a palavra de sua original associação com o som e a tratou mais como coisa no espaço” (MCLUHAN, 1972, p.151 apud JUNIOR, 2004, p.19). A partir disso pode-se inferir com mais certeza que a tipografia é um processo uniformizador e seriado que gerou um esfriamento da força da palavra, ao mesmo tempo que lhe conferiu um poder de reprodução e circulação nunca visto antes. É claro que isso é um processo que não se estabelece de maneira uniforme em poucos anos; é uma transformação contínua que se construiu durante pelo menos quatro séculos<sup>2</sup>. Dessa forma, Arlindo Machado relativiza a soberania da palavra escrita impressa, primeiro porque a tipografia não acabou com a cultura do manuscrito, que continuou sendo muito utilizada e importante para o desenvolvimento de textos, livros, e do pensamento de maneira geral; e segundo porque o livro esteve durante muito tempo ligado à outras formas de expressão, como a leitura dramatizada e compartilhada, a encenação, as gravuras e iluminuras advindas dos livros medievais (MACHADO, 2007, p.177). Ou seja, a tipografia não matou abruptamente toda essa colorida sinestesia do conhecimento advindo dos impressos, ela foi encontrando e construindo seu espaço, ganhando força na medida em que mais e mais pessoas aprendiam a ler e tinham acesso aos livros.

Dentro dessa conformação da forma do livro e sua relação com a escrita e a tipografia, escreve Darnton:

---

<sup>2</sup> Os primeiros experimentos de fato com a tipografia, tratando a palavra como *coisa no espaço*, só foram surgir no final do século XIX, com a Art Nouveau e o poeta francês Stéphane Mallarmé.

a página surgiu como unidade de percepção e os leitores se tornaram capazes de folhear um texto claramente articulado, que logo passou a incluir palavras diferenciadas (isto é, palavras separadas por espaços), parágrafos e capítulos, além de sumários, índices e outros auxílios à leitura (DARNTON, 2010, p.40).

Se, como mostrou Gaudêncio Junior, a tipografia estava claramente ligada ao ideário artístico do Renascimento, é preciso lembrar brevemente alguns processos socioculturais em que a forma livro, com a tipografia, tiveram influência. Ela foi importante para o desenvolvimento do pensamento científico-racional, uma vez que confere coerência e unidade ao texto, constrói hierarquias, ordens e separações, e o texto passa a ser passível de crítica pois pode ser lido e relido inúmeras vezes; o texto tipográfico foi importante para o processo de conformação e delimitação mais clara dos idiomas europeus, pois a maior circulação de um texto em determinado código proporcionou que este fosse compartilhado por mais pessoas, amenizando brandamente as diferenças linguísticas locais, entre tantos outros processos. Mas, para compreender a relação do livro com a tipografia, criada a partir do Renascimento, devemos passar pela sua relação mais fundamental com a escrita alfabética.

## **2.1 Escrita e leitura**

É relativamente fácil entender que uma imagem, na sua forma mais abundante e corriqueira – seja ela uma fotografia, um filme ou uma pintura – é construída a partir de um ponto de vista; com isso, é fácil entender também que a mudança de ponto de vista produzirá uma outra imagem, diferente, com outros elementos que só são possíveis a partir desse novo ponto de vista. Entretanto, é um tanto mais complexo entender que o ponto de vista depende do modo de produção da imagem. Em outras palavras, o modo de produção de imagens mais abundante e formador do que se pode chamar de nossa educação visual é derivado do Renascimento, com a sua noção de perspectiva, que advém do desenvolvimento da câmara escura. A maior

parte das imagens que habitam hoje nosso mundo advém dessa forma de se produzir imagens, em perspectiva, construídas a partir de um ponto estático de observação e com a sensação da tridimensionalidade. Mas essa forma não é de maneira alguma natural, não é “assim como o olho vê”. É claro que existem exceções, mas esse é o modo predominante desde então. As vanguardas modernas do século XX intentaram uma desconstrução dessa forma; o período em que elas atuaram foi o momento em que esse modo quase exclusivo de se produzir imagens foi questionado mais intensamente e novas possibilidades foram propostas com as pinturas cubistas, as colagens *papier collé*, os primórdios do design gráfico com a Art Nouveau e os formalistas russos, entre outros experimentos que foram sobretudo apropriados pela publicidade.

Ilustrando os argumentos, temos abaixo duas imagens: uma exemplificando a construção da imagem figurativa a partir da perspectiva; e outra não-perspectivística, apesar de ainda figurativa, já questionando esse modo de produção imagético.

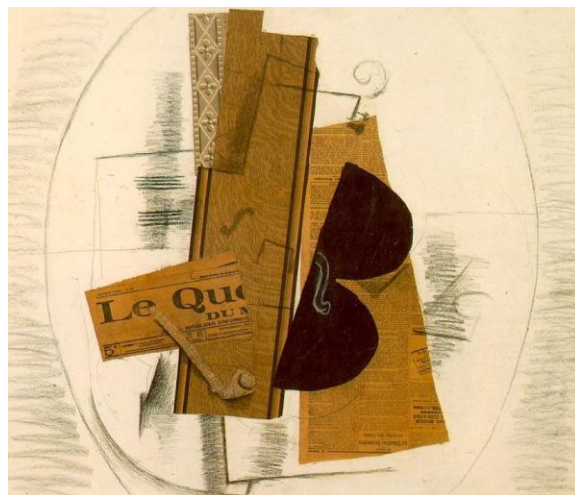


Fig.1: *As meninas*<sup>3</sup> (1656), de Diego Velázquez; Fig. 2: *Violino e cachimbo, le quotidien*<sup>4</sup> (1913), Georges Braque

Cabe notar que o advento da fotografia – ao mecanizar a produção da imagem – foi muito importante nesse processo, pois abriu um espaço de questionamento sobre a necessidade figurativa e de representação das artes

<sup>3</sup> VELÁZQUEZ, 1656.

<sup>4</sup> BRAQUE, 1913.

visuais. Sua influência também atingiu a tipografia, pois as composições visuais passaram a explorar o diálogo e a justaposição dos tipos com as imagens. Assim explica Gaudêncio Junior:

A fotografia libertou a pintura da representação, abrindo caminho para a arte abstrata. Podemos dizer que também promoveu uma guinada na sintaxe tipográfica, questionando suas tradições. [...] Se a fotografia libertou a imagem da personalidade do artista, a tipografia, por sua vez, também se livrou de parte de sua herança, abandonando as serifas (JUNIOR, 2004, p.70).

Este cartaz da Art Nouveau, onde predominam os tipos não serifados, é uma boa referência para o argumento anterior porque podemos ver a necessidade dos tipos se ajustarem ao diálogo com a imagem:



**Fig. 3: Cartaz de propaganda France Champagne<sup>5</sup> – Pierre Bonnard (1891)**

Para entender em que sentido a imagem precedeu a escrita, e de que forma foi fundamental para a conformação desta, no entendimento que propõe Anne-Marie Christin, vale extrair do trabalho das vanguardas artísticas a clareza do tipo de imagem que foi questionada àquela altura. No fundo, o início do século XX questionou o modo de representação imagética

<sup>5</sup> BONNARD, 1891.

do mundo, sobretudo essa forma digamos naturalista de se produzir imagens, advinda da ideia de *mimesis* grega e aprimorada no período renascentista. O argumento é de que há uma origem icônica na escrita, e sua relação com a imagem não reside no que há de “representativo” ou realista na imagem. Há uma etapa fundamental nesse processo, conceituada por Christin como *pensamento de tela*, uma ideia que é necessariamente anterior ao grafismo e que é a noção do que pode ser suporte, a conformação de um espaço passível de ser habitado pela imagem. O estabelecimento de uma forma ou suporte atuando no campo icônico, a elaboração de um espaço onde a imagem seja possível é condição para a conformação da escrita (CHRISTIN, 2004, p.281-284). Não há como prescindir do suporte; a matéria onde se é possível a escritura é carregada de sentido, é parte significativa nesse modo de comunicação.

O que caracteriza a escrita, em todas as civilizações em que surgiu, é que é o produto de dois *media* que a precediam há muito tempo, a linguagem verbal e a imagem. Ora, essa associação não deixa de ser paradoxal. Se a escrita é o veículo das mensagens verbais, isto se dá na medida em que se apoia em um *medium* cujo funcionamento se opunha em todos os pontos, na origem, ao da língua:

- Seu suporte é visual e gráfico, enquanto o da língua é oral e sonoro,
- O polo “ativo” da imagem não é seu emissor – o locutor – mas seu receptor (CHRISTIN, 2004, p.279).

Vemos aí, conforme propõe a autora, que a escrita não é uma “evolução natural” da fala, muito menos da imagem; ela é produto de uma combinação transgressora desses dois *media*. Está evidente aqui a importância da leitura pois

na medida em que a escrita se apoiava inicialmente em uma leitura, isto é, na interrogação de um suporte, o essencial estava menos na fidelidade da mensagem a uma fala necessariamente ausente que na eficácia *imediata* de uma combinatória visual em que todos os recursos da imagem podiam ser solicitados (CHRISTIN, 2004, p.281, grifo meu).

Ora, se estamos falando também de uma origem *icônica* da escrita, o termo grifado na citação está em harmonia com o conceito de ícone assim

como é trabalhado por Peirce. Esse autor estudou a forma como os signos operam, seu processo de significação, propondo algumas tricotomias do signo, sendo uma delas aquela que divide o signo em ícone, índice e símbolo. Não cabe neste estudo destrinchar como operam o índice e o símbolo, mas vale reter o conceito de ícone. Para Peirce, ícone é primeiridade, é a percepção primeira e mais imediata que se pode ter de um objeto; escreve ele: “o ícone não tem conexão dinâmica alguma com o objeto que representa; simplesmente acontece que suas qualidades se assemelham às do objeto e excitam sensações análogas na mente para a qual é uma semelhança” (PEIRCE, 1977, p.73). Portanto, existe uma significação imediata, uma instância primeira no fenômeno perceptivo da leitura que está associada ao caráter icônico da escrita e não deve ser desprezada em favor das outras instâncias de percepção do escrito, que já envolvem a representação em si e são mais racionais, associativas, indicativas dos objetos representados. Esclarece Lúcia Santaella:

Consciência em primeiridade é qualidade de sentimento e, por isso mesmo, é primeira, ou seja, a primeira apreensão das coisas, que para nós aparecem, já é tradução, finíssima película de mediação entre nós e os fenômenos. Qualidade de sentir é o fenômeno mais imediato, mas já imperceptivelmente medializado de nosso estar no mundo. Sentimento é, pois, um quase signo do mundo: nossa primeira forma rudimentar, vaga, imprecisa e indeterminada de predicação das coisas (SANTAELLA, 2012, p.71-72).

É evidente que a escrita tem camadas de significação muito complexas, mas é importante ressaltar esse aspecto na medida em que está sendo traçada a relação da escrita com a imagem. Outro conceito trabalhado por Anne Marie Christin em seu artigo e que é fundamental também para a conformação da escrita é a noção de intervalo. Estabelecido o pensamento de tela – a noção do que pode ser suporte da imagem ou, de maneira mais ampla, de um signo –, a ideia de intervalo é o que vai propiciar aos grafismos o seu ajuste, o seu encadeamento. É o intervalo entre as distintas imagens que vai aos poucos encaminhar a heterogeneidade dos grafismos numa direção mais coesa, relacionada em si. É uma relação dialética em que o espaço em branco, não grafado, é fundamental para a força de significação

da imagem, do espaço grafado, e para a relação deste com os outros grafismos que se seguem. Enfim, o intervalo é também um signo icônico (CHRISTIN, 2004).

Se consideramos a leitura como interrogação de um suporte, e, como já vimos, o polo ativo da escrita é o leitor, a noção de intervalo é fundamental para a leitura na medida em que esta, no seu sentido mais amplo de percepção, é o preenchimento desse intervalo, é a co-construção do sentido; a escrita é necessariamente lacunar. Quando chamo atenção para o caráter mais amplo da leitura, no sentido de percepção, é porque essa co-construção se dá não só no decifrar de um texto, mas na interpretação de maneira geral. Sabemos que a montagem do cinema opera por elipses e cortes, a construção do sentido, do encadeamento, se opera no espectador; e a poesia também, com suas quebras de linhas em versos, a separação das palavras, sua disposição na página.

O século XX atentou novamente para a importância do leitor na construção do sentido do texto, relativizando e desmistificando o polo produtor da escrita (o escritor, o autor), mostrando como a ideia do autor como princípio fundador do discurso é uma construção. Nesse sentido, é possível propor que o leitor é mais uma etapa na construção da obra. É o que faz Cecília Salles num artigo intitulado “Manuscrito e escrita” a propósito do estudo das etapas do processo criador – também chamado de crítica genética. A autora ressalta a importância que foi para o âmbito desse tipo de estudo a introdução da noção de tempo no processo criador. Ao se deparar com o aspecto temporal no processo de significação de uma obra, a autora propõe a “estética do inacabado”, já que é difícil considerar que uma obra possui um número esgotável de interpretações, e que o processo de construção do sentido de uma obra continua naquele que dela frui, aquele que a lê, que a consome (SALLES, 2004, p.100-103). No entanto, foi Umberto Eco quem melhor estudou esse processo. Vejamos:

Neste sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e *fechada* em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também *aberta*, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em



alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original.

[...] embora não se entregue materialmente inacabada, [a obra] exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor (ECO, 1971, p.40-41, grifos do autor).

Dessa forma, é proposto esse local privilegiado do leitor como continuação do processo criativo, legando ao futuro a eterna construção das obras. Isso na verdade quer dizer que o tempo também é muito importante para o sentido dos livros. Os leitores, os séculos de leituras e interpretações, os acontecimentos históricos também constroem a força e o sentido das obras. Isso é a força da cultura, do que é legado e do que é esquecido; vale lembrar a frase “uma obra-prima não nasce obra prima, torna-se uma” (ECO; CARRIÈRE, 2010, p.135).

A leitura vai cambiando ao longo do tempo, e o objeto livro vai sendo ressignificado, ganha novos usos. Podemos dizer, em conformidade com Arlindo Machado, que o projeto da *Enciclopédia* de Diderot representa uma sofisticação do objeto livro que dá origem aos ditos livros de referência, gerando uma mudança no uso e na forma de consulta do livro.

Muitos livros hoje produzidos, sobretudo nas diversas áreas das ciências ditas exatas, utilizam procedimentos inspirados na *Enciclopédia*, como é o caso dos boxes de informações paralelas, ilustrações detalhadamente comentadas, glossários minuciosos, bem como índices analíticos e onomásticos sofisticadíssimos, que possibilitam entradas não-lineares no texto (MACHADO, 2007, p.180-181).

É interessante notar aqui a relação de Borges com as enciclopédias. Ele mesmo alega ter sido um ávido leitor desse tipo de livro, e é possível relacionar o modo de construção dos seus textos, principalmente sua obra não ficcional, com essa espécie de livros. Sem esconder-se na sua assombrosa erudição, Borges era mestre nas associações livres entre assuntos totalmente díspares, e apesar de sua paixão pela literatura anglo-

saxã, comentava e relacionava informações improváveis e exóticas de diversas partes do mundo, selecionando com maestria o assunto para atingir seu objetivo; e mais importante, desprezava docemente a certeza das informações e das citações. Era um mestre da associação e da construção de textos a partir de elementos improvavelmente relacionados. Curiosamente, esse procedimento borgiano, de natureza eminentemente intertextual, parece estabelecer uma outra dimensão temporal em que a preocupação central é o próprio mundo dos livros, ou o mundo que eles logram estruturar, onde os saberes convivem quase que de maneira atemporal.

### **3. Experimentações modernas e o repertório de significados do livro**

Cabe nesta segunda parte entender de que forma os conceitos expostos na primeira parte foram retrabalhados e adquiriram novos significados à luz das experimentações realizadas pelas vanguardas modernas no início do século XX. Passar por essas experimentações é fundamental para compreender o que é o objeto livro hoje, pois se os impactos diretos dessas vanguardas se restringiram mais fortemente ao período em que atuaram, muitas de suas ideias e procedimentos perduraram, apropriados sobretudo pela emergente cultura de massas e fagocitados pela lógica capitalista.

Se, como vimos a partir das análises de Christin, que a conformação de um espaço passível de ser habitado pela imagem, denominado pela autora como pensamento de tela, e a construção icônica do intervalo – um espaço não grafado que ajusta e encadeia as imagens, tornando-as coesas – foram fundamentais para a formação da escrita, sabemos que a tipografia trabalhou essas características fundamentais de maneira quase única ao longo de quatro séculos. Isso favoreceu um gradativo esfriamento da palavra e um certo fechamento, numa autorreferência inerte, dessa forma de produção e acesso a informações. Houve experiências ao longo desse tempo, aprimoramentos e sutis diferenciações, mas que não modificaram realmente nem colocaram em questão a estrutura dessa forma, quando muito apenas modificaram sua sintaxe.

Conforme sinaliza Gaudêncio Junior,

o século XX descobre o potencial do tipo gráfico como um objeto independente, cuja materialidade também se coloca como produtora de significado, libertando assim a palavra escrita da restrita tarefa de apenas representar visualmente algo que lhe é externo (JUNIOR, 2004, p.38).

A velha dicotomia entre forma e conteúdo vai gradualmente perdendo seu sentido à medida que passa a existir uma consciência mais clara da especificidade da linguagem impressa na produção de livros – e artística de maneira geral. Não é por acaso o fato de vários poetas e artistas visuais se envolverem diretamente com os processos de impressão, procurando compreender melhor as peculiaridades desse procedimento, e em alguns casos até produzindo seus próprios tipos. Esse trecho citado antecipa também a compreensão, muito presente nas artes visuais na virada moderna, mas também no trabalho de vários poetas, de se afastar sempre mais do caráter referencial seja da palavra ou seja da imagem, dessa característica de representar “algo que lhe é externo” (Ibid.).

Esses conceitos de pensamento de tela e de intervalo serão enfim ressignificados e trabalhados como recurso expressivo com o trabalho do poeta francês Stéphane Mallarmé no livro *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. É consenso que esse trabalho representa a libertação da palavra de um encadeamento lógico-linear para alçar os espaços da página, onde a força dos intervalos e do espaço em branco da página é usada para conformar o sentido da obra. Segundo Augusto de Campos:

Trata-se, pois, de uma utilização dinâmica dos recursos tipográficos, já impotentes em seu arranjo de rotina para servir a toda a gama de inflexões de que é capaz o pensamento poético liberto do agrilhoamento formal sintático-silogístico. A própria pontuação se torna aqui desnecessária, uma vez que o espaço gráfico se substantiva e passa a fazer funcionar com maior plasticidade as pausas e intervalos da dicção. (CAMPOS, 2006, p.32).

Vemos, então, como é fundamental para esse trabalho fundante da modernidade o espaço em branco, a libertação tipográfica, fazendo uso de caracteres de diversos tamanhos, estabelecendo novas relações entre as palavras. Há aqui uma noção complexa do todo, onde uma palavra não se relaciona às outras apenas pelo seu encadeamento, ou pelo seu sentido, há uma noção de circuito geral do poema em que as partes se significam na sua relação estrutural. No momento da concepção formal da sua proposta poética, a vanguarda concreta brasileira aproveitará profundamente essa

noção do poema como um todo estrutural e que não é mero resultado da soma ou do encadeamento sequencial de suas partes.

Há outros poetas modernos que reinventam o uso da tipografia na produção do seu sentido poético: E.E. Cummings, G. Apollinaire, F. T. Marinetti, para citar alguns. Apesar da diferença evidente de suas propostas, todos apostavam na experiência direta do poema, na dinâmica sensível que a visualidade da palavra e dos signos, sua disposição na página, propunham ao leitor, operando a paulatina desconstrução do entendimento tradicional do objeto livro.

Há, por exemplo, no trabalho de Marinetti, novos usos de negritos, itálicos, caixa-alta, misturando-os em sequência com diferentes sinais, se espalhando pela página. Na imagem a seguir, a capa do livro-poema *Zang Tumb Tumb*; diferentes fontes e diferentes intensidades num espaço tipográfico inovador onde predominam as fontes não serifadas.



Fig.4: *Zang Tumb Tumb*<sup>6</sup> (1914), de F. T. Marinetti

<sup>6</sup> MARINETTI, 1914.

Um dos motivos para a quase nulidade de experimentos e transformações profundas na tipografia ao longo de muitos anos foi sua impermeabilidade ao diálogo com outras linguagens. É importante que uma linguagem artística se valha de procedimentos formais e criativos de outras para inovar sua própria produção, oxigenando seu vocabulário. Pode-se dizer, por exemplo, que a inovação proposta pelo procedimento cubista de pintura tem, entre outras razões, raízes na introdução da categoria tempo – uma noção eminentemente musical – no vocabulário da pintura, uma linguagem espacial por excelência. Nesse mesmo sentido, o próprio Mallarmé explica, a respeito do *Un coup de dés*, que o procedimento poético-visual do livro tem paralelos na música, com os motivos, fugas e contrapontos de uma sinfonia, compondo uma partitura visual de palavras (CAMPOS, 2006, p.33).

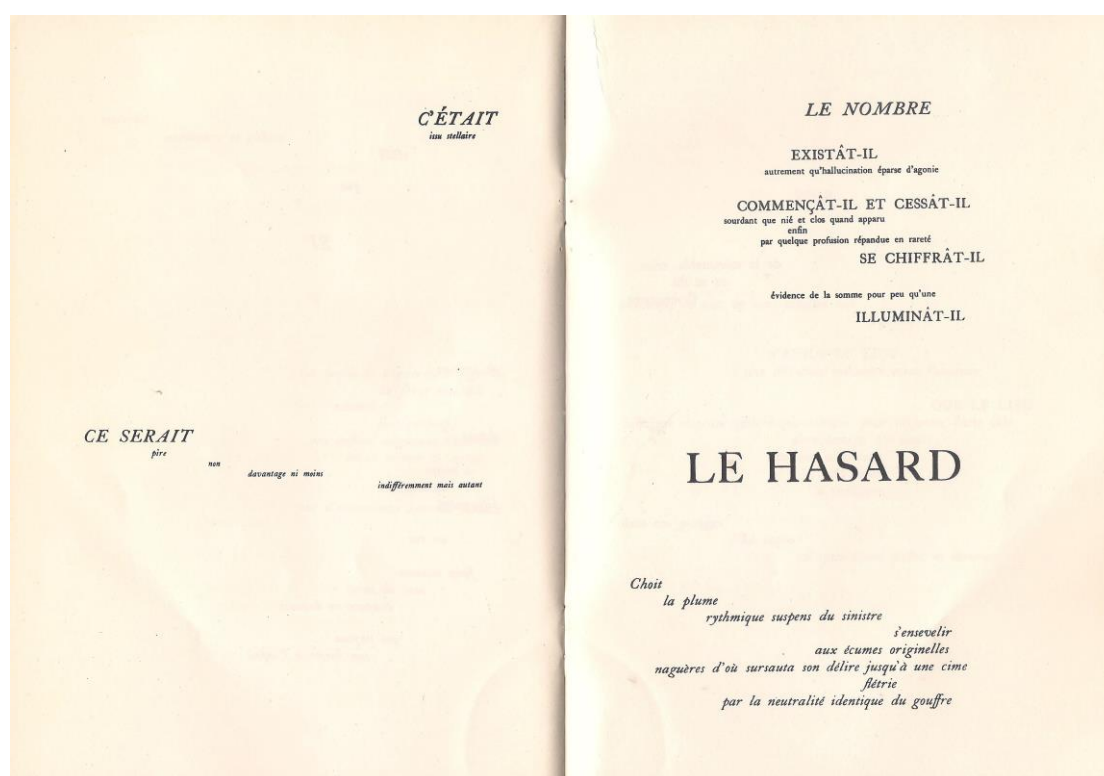


Fig. 5: O arranjo poético alçando os espaços da página. *Un coup de dés*, de Stéphane Mallarmé.

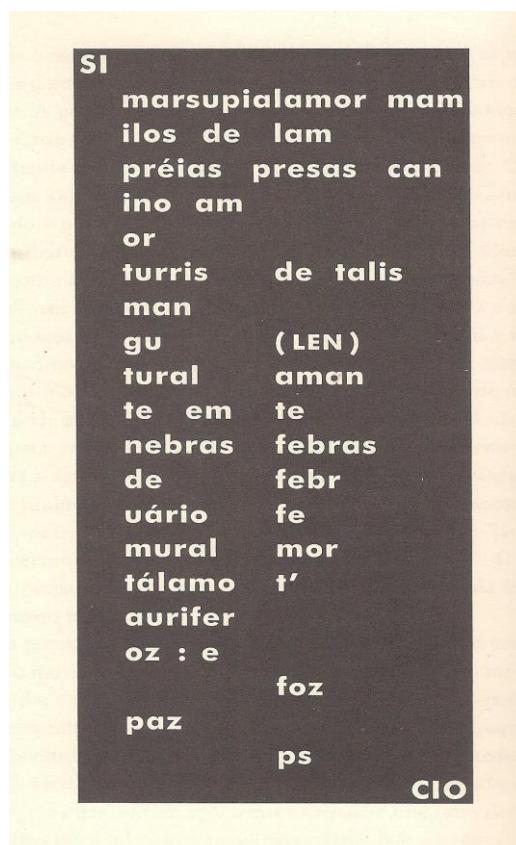
Assim como foi proposto por Christin que a imagem precedeu a escrita não no sentido que se refere ao seu caráter representativo mimético, mas muito mais em seu caráter icônico e na sua força de habitação do espaço, há no trabalho de Mallarmé uma mudança fundamental, também nesse sentido, ao tratar a palavra como “coisa no espaço”. É proposta, então, uma relação “verbivocovisual” – no dizer de James Joyce e apropriado pela tríade concreta brasileira – com as outras palavras na construção da obra. Constrói-se, portanto, uma imagem fônica que busca o leitor de maneira sinestésica, reclama sua participação. Essa concepção também foi aproveitada de maneira profícua pela vanguarda concreta brasileira, que procurou desligar o poema de seu caráter referencial, explorando a fundo a realidade e a natureza bidimensionais do poema.

[...] diria eu que há uma poesia *concreta*. Concreta no sentido em que, postas de lado as pretensões figurativas da expressão (o que não quer dizer: posto à margem o significado), as palavras nessa poesia atuam como objetos autônomos. Se, no entender de Sartre, a poesia distingue da prosa pelo fato de que para esta as palavras são signos enquanto para aquela são coisas, aqui essa distinção de ordem genérica se transporta a um estágio mais agudo e literal, eis que os *poemas concretos* caracterizar-se-iam por uma estruturação ótico-sonora, irreversível e funcional e, por assim dizer, geradora da ideia, criando uma entidade todo-dinâmica, “verbivocovisual” – é o termo de Joyce – de palavras dúcteis, moldáveis, amalgamáveis, à disposição do poema (CAMPOS, 2006, p.55-56).

Esse conceito de “verbivocovisual”, de associação de formas em vez do encadeamento linear de palavras, tem também sua relação com o ideograma chinês. Christin, em conformidade com a análise dos concretos brasileiros, mostra que a construção do sentido dos ideogramas se dá pela associação de estruturas, separadas em três: logograma, que seria o “signo gráfico referente a uma palavra”; o fonograma, que é a parte fonética, um valor verbal muitas vezes atuando por homofonia; e o determinativo, este sim fundamental, que seria “a utilização de um signo não pronunciado que, por associação, auxilie no entendimento do ideograma”, “a presença gráfica dessa palavra” (CHRISTIN, 2004, p.288). Como exemplo, a autora cita a palavra francesa *taon* (moscardo), que designa um inseto; enquanto seu uso

como parte fonográfica de um ideograma indicaria uma pronúncia análoga aos seus fonemas, seu uso como determinativo seria para indicar, sem que fosse pronunciado, alguma semelhança ou esclarecer o sentido do ideograma (por exemplo, abelha ou outro inseto voador). Dentre os três, o determinativo foi o mais importante para tornar a escrita de fato possível; e ele é a presença gráfica da palavra não no sentido pictográfico, muito menos representando o significado dela, mas seu sentido é construído de maneira icônica pela visão – numa relação de semelhança (CHRISTIN, 2004.) Há aqui esse procedimento de analogia e relação de estruturas; o paralelo entre a construção do ideograma e a poesia concreta é explicada num artigo de Décio Pignatari e Luis Ângelo: “as ligações com o ideograma chinês são evidentes: sintaxe analógica, signos gráficos que representam diretamente o objeto independentemente do estágio fonético – linguagem não-verbal” (PIGNATARI; ÂNGELO, 2006, p.223). É importante notar que, assim como na poesia concreta, existe espaço e dinâmica dentro do próprio ideograma, conformando as estruturas, pois este opera por analogias, por semelhança e diferença, e por justaposição. Outra ideia presente na concepção poética concreta que se relaciona com o ideograma é a noção de isomorfismo: “ao conflito de fundo-e-forma em busca de identificação, chamamos de isomorfismo” (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 2006, p.217). O ponto comum aqui é a comunicação direta em que forma e conteúdo – ou material e procedimento, como foi proposto pelos três, apropriando-se de nomenclatura proposta pelos formalistas russos – não se separam, um só é possível mediante o outro, a comunicação proposta pelo signo é sua própria forma. É essa relação que vai proporcionar o movimento, a dinâmica de circuito, dentro da estrutura do próprio poema concreto.





**Fig.6: Poema concreto de Haroldo de Campos (PIGNATARI, 2006, p.102)**

Nessa mudança poética que estamos acompanhando, o espaço do poema pressupõe dinâmica, movimento, pois existe distância e assimetria entre os elementos da página, ressignificando esse suporte na medida em que o fruidor é cada vez mais necessário e seduzido ao baile poético-visual da página. A poesia concreta é participante, portanto essa ênfase no leitor-fruidor é muito importante e nos levará novamente para a ideia de abertura da obra de arte, conforme o estudo de Umberto Eco. Lembremos um trecho citado no primeiro capítulo: “embora não se entregue materialmente inacabada, [a obra] exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor (ECO, 1971, p.41). Essa participação se dá num âmbito sugestivo de relações possíveis dentro da estrutura do poema; no Brasil, tanto a poesia quanto a arte visual concretas buscaram incansavelmente propor novas formas de comunicação no signo, explorando a iconicidade da obra, sua significação imediata, se afastando da

representação. Por exemplo, o procedimento poético concretista nunca intentou esgotar ou definir o poema; o esforço é sempre o de sugestão de relações possíveis, requerendo o preenchimento operado pela leitura, o que reforça a abertura das obras. A respeito da poética mallarmaica, Eco escreve:

[...] o espaço branco em torno da palavra, o jogo tipográfico, a composição espacial do texto poético, contribuem para envolver o termo num halo de indefinição, para impregná-lo de mil sugestões diversas.

Com essa poética da sugestão, a obra se coloca intencionalmente aberta à livre reação do fruidor. A obra que “sugere” realiza-se cada vez carregando-se das contribuições emotivas e imaginativas do intérprete (ECO, 1977, p.46).

O conceito de abertura da obra de arte, proposto por Eco, não visa a se tornar uma categoria universal de análise estética; há uma preocupação maior em mostrar que a abertura é uma característica recorrente em várias obras artísticas, sobretudo na modernidade. Nesse sentido vale salientar a importância da forma musical dodecafônica – que influenciou muito a concepção e o procedimento poéticos dos concretos brasileiros – dentro dessa ideia de abertura. Simplificando a história, a música dodecafônica surgiu como proposta de vanguarda na década de 1920 e propõe uma sequência de doze sons (daí seu caráter serial) tocada de formas diferentes e em relação com outras sequências dodecafônicas. Esse aspecto de estrutura e justaposição de séries e circuitos, conforme vimos, é muito presente na poesia concreta. Algumas obras musicais inseridas nessa linguagem preveem até a possibilidade de permutação e reorganização das sequências, como é o caso da composição *Trocas*, de Albert Pousseur; há aqui a ideia radical de co-construção e participação do intérprete da peça musical ou daquele que dela apenas frui.

Nessa relação entre a abertura da obra e a ênfase no polo receptor do signo poético, há uma consonância importante com a mudança interpretativa da concepção de autoria, proposta fundamentalmente por Roland Barthes e Michel Foucault. Escreve aquele: “dar um Autor a um texto é impor a esse texto um mecanismo de segurança, é dotá-lo de um significado último, é *fechar a escrita*” (BARTHES, 1987, p.52; grifo meu). Sobretudo os concretos

brasileiros se preocuparam em operar a poesia no seio da linguagem, recusando de modo veemente a subjetividade emotiva ou qualquer indício de expressão autoral do escritor, do poeta. É interessante o fato de Barthes localizar no trabalho de Mallarmé um importante marco do apagamento do eu na escrita, e a atenção maior voltada para o leitor.

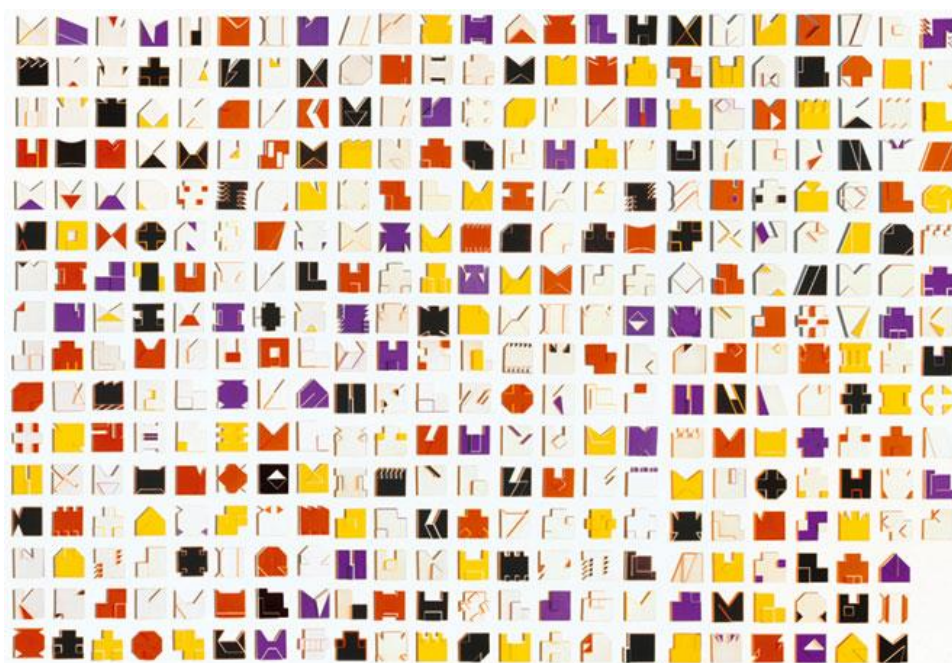
para ele [Mallarmé], como para nós, é a linguagem que fala, não é o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia, [...] atingir aquele ponto em que só a linguagem actua, “performa”, e não “eu”: toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escrita (o que é, como veremos, restituir o seu lugar ao leitor) (BARTHES, 1987, p.50).

A partir dessas proposições, a vanguarda concreta brasileira agita a produção artística brasileira à época e abre espaço para as obras neoconcretas e contemporâneas, que se valerão muito dessas propostas – sobretudo essa ativação profunda do polo receptor – nos seus trabalhos. Há aqui, entre algumas diferenças, uma que é de particular interesse: os concretos buscavam instaurar uma autonomia da obra, explorando ao máximo a realidade bidimensional e plana justamente porque o interesse não estava em representar nem em fazer referência à algo externo ao trabalho. Já entrando nos anos 1960, os trabalhos neoconcretos e contemporâneos não estão muito preocupados em produzir uma realidade autônoma – ou na verdade trabalham essa questão de outra maneira, inserem seus trabalhos no espaço concreto, se preocupam com a materialidade da obra e sua inserção no mundo, seu lugar. Não é por acaso que os ambientes e os objetos serão muito explorados nessa fase. A obsessão concreta por uma linguagem não-subjetiva, por uma poesia trabalhada unicamente pela linguagem é abandonada na fase neoconcreta, que reinstitui a individualidade e a expressão subjetiva às palavras. Contrastando as concepções e o procedimento dessas duas fases, escreve Fernando Gerheim:

No poema “Lembra” (1959), de Ferreira Gullar, o leitor transformado em espectador e participante vê um cubo preto sobre uma base branca, levanta-o e encontra a palavra “lembra”. Ela não é uma imagem a ser decifrada pela percepção visual, mas é empregada em sua carga propriamente simbólica, que ganha sua força na relação com

o espaço e o gesto, e assim irradia o seu sentido (GERHEIM, 2008, p.53-54)

É interessante para este trabalho sinalizar, ainda que brevemente, essa mudança do concretismo para o neoconcretismo no Brasil, pois há nessa passagem uma preocupação com a corporeidade da obra artística e sua inserção no mundo, constituindo novos lugares, alargando os significados do espaço habitado pelas pessoas. Os trabalhos dessa época exploraram a materialidade dos objetos, e muitos se valeram do livro para seus experimentos – por exemplo, a trilogia o *Livro da Criação* (1959), *Livro da Arquitetura* (1959-1960) e *Livro do Tempo* (1961), de Lygia Pape –, ressignificando esse objeto e aumentando o repertório de possibilidades dessa linguagem.



**Fig. 7: Livro do Tempo (1961), de Lygia Pape. Têmpera sobre madeira, 365 unidades, 16cm x 16cm x 1.6cm (cada).**

### 3.1 Intertextualidade

Essas inovações artísticas operam – lógico que não exclusivamente – de maneira icônica, ou seja, pressupõem e valorizam essa camada de percepção do signo para a construção do seu sentido. O caráter icônico da escrita, no sentido trabalhado no primeiro capítulo, foi explorado a fundo e revigorado com o procedimento poético da vanguarda concreta, buscando essa comunicação imediata de formas e relações estruturais, realçando esse valor tanto na visualidade da composição quanto das palavras em si – sem deixar de lado, é claro, as outras camadas de percepção do signo.

Na chave de leitura semiótica proposta por Peirce, há três instâncias de percepção do signo: ícone, índice e símbolo. É evidente que nenhum signo é totalmente puro a ponto de ser uma coisa só, pois, como o próprio autor evidencia, o interpretante de um signo muitas vezes é um outro signo, assim em cadeias infinitas. O autor acredita que a faculdade de “representar”, no sentido de estar no lugar de alguma coisa, é apenas uma das qualidades e instâncias do signo. Isso está em consonância, por exemplo, com a noção de imagem proposta por Christin em relação com a formação da escrita. A dimensão imagética que está envolvida na escrita e na leitura não é a figurativa nem a pictórica, mas a icônica. Enfim, há outras camadas e instâncias de sentido no signo; em particular o ícone é importante para este trabalho.

No primeiro capítulo foi traçada uma relação entre a tipografia e a noção de perspectiva das artes visuais, mostrando que o surgimento da prensa tipográfica – e o seu uso na confecção de livros que tomavam a forma do códice cristão – estava em harmonia com os ideais artísticos do Renascimento. Assim como a perspectiva, a tipografia conforma espaços, esfria a dinâmica das palavras, reduz o envolvimento multissensorial. É necessária a conformação de um espaço referencial bem delineado, indicado, da mesma forma como a perspectiva quantifica e estabelece proporções entre as figuras, as representações. Podemos dizer que o texto de Borges, justamente pelo seu caráter intertextual, é despreocupado desse

espaço, propondo uma desvinculação necessária entre mundo referencial e linguagem.

Uma questão fundamental que se delineia a partir desses conceitos e da obra de Borges (em sintonia com a coleção) é o – talvez utópico – desejo de fundir livro e mundo, arte e vida, propondo uma leitura total do mundo. Qualquer representação perde aqui o seu sentido, e este é mais um ponto convergente entre os textos borgianos e as proposições da vanguarda concreta brasileira. “O mundo, segundo Mallarmé, existe para um livro; segundo Bloy, somos versículos ou palavras ou letras de um livro mágico, e esse livro incessante é a única coisa que há no mundo: melhor dizendo, é o mundo” (BORGES, 2007, p.136). Há aí o embrião da descontinuidade entre a linguagem e a referência a um campo homogêneo de saber, o que dá lugar a pequenos conteúdos constelados e interrelacionados. Argumento que essa ideia é muito presente na obra de Borges, frequentemente interpretada em sua dimensão intertextual.

Há arbitrariedade em qualquer que seja o critério para uma categorização de coisas, lugares, objetos etc.; isso é comentado na introdução de *As palavras e as coisas*, de Michel Foucault, a propósito de um texto de Borges. Cabe reter daqui a relação com o espaço: este não é mais o espaço da referência direta, da representação; há uma desterritorialização, ou uma nova espacialidade do pensamento que permite associações as mais diversas. O procedimento presente em vários textos de Borges, majoritariamente os não ficcionais, operam dessa forma, e essa característica atravessa o projeto da coleção, principalmente no uso de obras visuais concretas nas capas – e, como vimos, as obras concretas exploraram profundamente a sua autonomia enquanto realidade própria, sem referenciá-las a algo exterior. Enfim, assim como na obra de Borges, há no projeto da coleção uma espécie de suspensão temporal, ou a instauração de um tempo unicamente presente no texto, um tempo paralelo complementar não diretamente relacionado ou referenciado a este mundo, psicossensível: um tempo associativo, de semelhanças.

Acredito que essa ideia está explícita de maneira mais clara nesta frase de Walter Benjamin, presente num texto intitulado “A doutrina das semelhanças”: “A percepção das semelhanças, portanto, parece estar vinculada a uma dimensão temporal” (BENJAMIN, 1996, p.110). Benjamin discorre, nesse texto, a respeito da faculdade humana de produzir semelhanças. O autor usa exemplos: uma mímica ou uma imitação seriam formas de produzir semelhança através da expressão, mas qual a semelhança possível entre a hora do nascimento de uma pessoa e a posição dos astros? Benjamin afirma, nesse exemplo, que a astrologia logrou realizar essa semelhança – que não é sensível, é extrassensível – por meio de uma leitura e uma interpretação amplas da dessemelhança. Seu argumento, portanto, é o de que essa faculdade de produzir semelhanças extrassensíveis está presente na linguagem.

É digno de nota que esta [a palavra escrita] pode esclarecer a essência das semelhanças extrassensíveis, talvez melhor ainda que certas configurações sonoras da linguagem, através da relação entre a imagem escrita de palavras ou letras com o significado, ou com a pessoa nomeadora. Assim, a palavra *beth* tem o nome de uma casa. É, portanto, a semelhança extra-sensível que estabelece a ligação não somente entre o falado e o intencionado, mas também entre o escrito e o intencionado, e entre o falado e o escrito. E o faz de modo sempre novo, originário, irreduzível. [...] A escrita transformou-se assim, ao lado da linguagem oral, num arquivo de semelhanças, de correspondências extrassensíveis (BENJAMIN, 1996, p.111).

Há aqui uma possível relação com a ideia de “determinativo” – o que autoriza a palavra a fazer sentido pela imagem –, proposta por Christin a propósito do estudo dos ideogramas chineses, “a presença gráfica dessa palavra” (CHRISTIN, 2004, p.288). Em todo caso, o que vale reter aqui é qualidade de semelhança assentada no interior da linguagem, a capacidade de associação de formas, que nos leva novamente ao ato de leitura: ler é extrassensível.

### 3.2 A coleção Biblioteca Borges

Nesta parte, estamos devidamente munidos dos conceitos trabalhados nos restante do trabalho. É preciso ter em mente que o ato de fazer livros hoje em dia está inevitavelmente marcado por todas as experimentações que passamos. É evidente que o tempo agora é outro, rupturas radicais já foram propostas fartamente até meados do século passado. Conforme proposto por Arlindo Machado, o livro – mesmo o livro impresso, não só o digital – ganha essa abertura de significado e possibilidades que põe o pensamento a trabalhar dentro de sua própria forma. O tempo de hoje tem à mão uma quantidade enorme de informações variadas, o que confere ao ato de escolher uma importância soberana e crucial; escolhas editoriais não são de maneira alguma aleatórias, fazer livros hoje é radicalmente diferente de fazê-los cem anos atrás, ainda que muitos de seus elementos ainda se mantenham iguais ou muito similares.

A coleção traz grande parte da obra de Jorge Luis Borges e é um empreendimento editorial sofisticado – sobretudo se comparado com outros projetos da editora, com tradutores renomados, como Davi Arrigucci Jr. e Heloisa Jahn, que coordenaram o projeto junto a outros tradutores editores. Todos os livros da coleção, exceto o livro *Atlas*, que é de autoria de Borges e Maria Kodama (sua companheira e detentora dos seus direitos hoje em dia) trazem na capa obras visuais concretas brasileiras.

O argumento é: o projeto gráfico da coleção se assemelha de modo icônico ao conteúdo da obra de Borges. Vejamos novamente o que explica Peirce, a respeito do ícone: “Através da observação direta do ícone, outras verdades possíveis sobre o objeto podem ser desvendadas, além das que bastam para determinar sua construção” (PEIRCE, 1977, p. 65). Por exemplo, a capa de *Ficções*, composta sobre a obra *Composição em vermelho e preto* (1950), de Aluísio Carvão, nos descondiz pelo fio labiríntico da escrita de Borges, tão evidente em contos como “As ruínas circulares” e



“O jardim das veredas que se bifurcam”<sup>7</sup>. Abaixo também está outra capa da coleção, elaborada sobre uma obra de Hermelindo Fiaminghi que ilustrou a capa da revista *noigandres* 4 (1958). Nesse trabalho, a disposição geométrica das cores estabelece um movimento circular, espiral, talvez sugerindo visualmente a qualidade não-linear e cíclica do tempo, presente nos ensaios de Borges deste livro. Enfim, as capas da coleção sugerem outras verdades sobre a obra, e embora seja difícil dizer que os textos de J. L. Borges ou o projeto gráfico da coleção são experimentais, a diagramação guarda aspectos importantes dos experimentos das vanguardas artísticas do século XX.



**Fig.8 e fig.9: Capas de livros da coleção.**

Por exemplo, nas páginas abaixo: como não reparar na fluente convivência assimétrica dos tipos, com itálicos, versaletes, glifos, tamanhos diferentes? Esta foi uma conquista do trabalho das vanguardas, sobretudo das experimentações de Marinetti, com a sequência de redondos, itálicos,

<sup>7</sup> Carvão foi um importante artista desse período, atuando intensamente junto ao Grupo Frente – do qual participavam outros artistas como Ivan Serpa, Lygia Clark, Lygia Pape, entre outros – nesse momento de transição do concretismo para o neoconcretismo. Daquele, o trabalho de Carvão retém a geometria; deste, a materialidade, por exemplo, pintando sobre chapas de madeira, usando tintas industriais. Um outro trabalho seu, *Composição* (1956), também está na capa de um livro da coleção, *Borges oral & Sete noites*.

caixa-altas e baixas no mesmo corpo de texto. Lembremos que a introdução dessas diferenças assimétricas corteja o olhar do leitor-fruidor, ajudando-o a organizar o conteúdo, pressupõe sua participação.

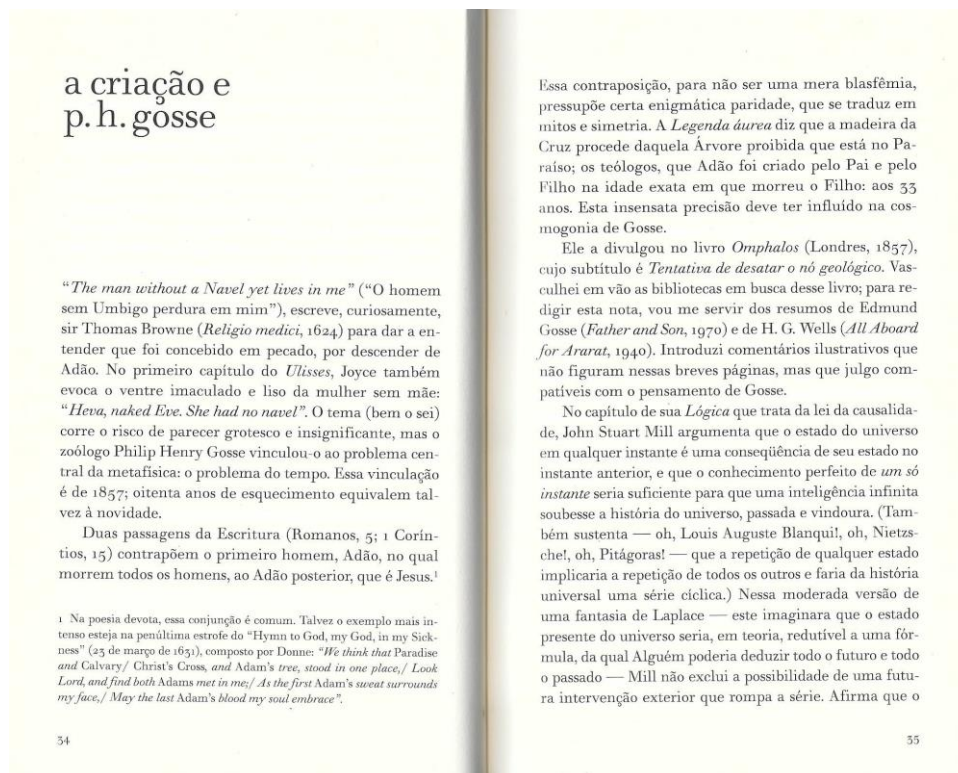


Fig.10: Páginas do livro *Outras inquisições*

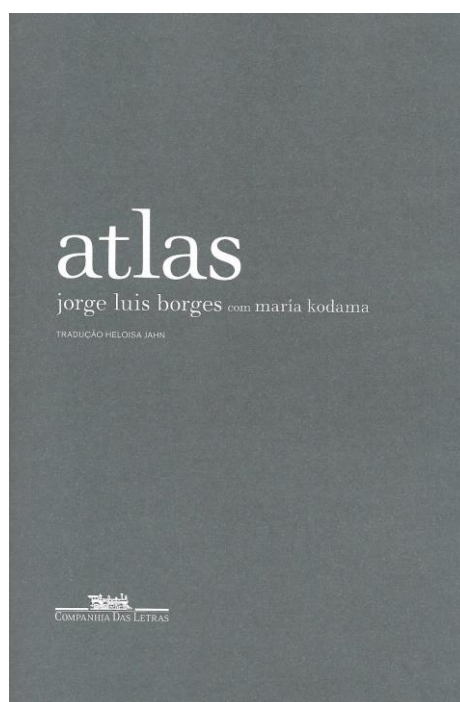


Fig.11: folha de rosto do livro *Atlas*.

Esses detalhes compõem a paisagem do livro, e são marcas inevitáveis de sua fenomenologia perceptiva, de sua apreensão. Nesse sentido, argumento que, assim como proposto pelas obras concretistas, há isomorfia entre os elementos que compõem a coleção: o projeto gráfico, a obra textual, a dimensão tátil dos livros. Lembremos um trecho de Décio Pignatari: “Uma linguagem vale pelo que tem de intraduzível, de intransponível, de irreduzível a outras linguagens. [...] Não tem sentido tentar exprimir uma realidade de determinada natureza em termos alheios a essa realidade” (PINTO; PIGNATARI, 2006, p.223). Portanto, o conteúdo presente no texto de Borges não é dissociável da sua forma de apresentação, e as escolhas editoriais da coleção estabelecem, de modo isomórfico, uma correspondência entre estruturas não semelhantes (imagem, tipografia, texto, diagramação), instaurando dinâmica e movimento no todo dos livros.

Tendo tudo isso em vista, ao vincular a obra de Jorge Luis Borges à arte abstrata concreta brasileira – em todos os âmbitos e detalhes pelos quais passamos – esse empreendimento editorial assegura o seu caráter cultural universal, tão presente na modernidade. É preciso lembrar que muitos dos livros da coleção foram traduzidos no âmbito do Programa *Sur* de Apoio a Traduções do Ministério das Relações Exteriores, Comércio Internacional e Culto da República Argentina, o que fortalece a dimensão e a relevância internacional do projeto.

## 4. Considerações finais

Ao final deste trabalho, acredito que foram vistos elementos importantes da linguagem do livro, da construção do seu sentido enquanto semiótica, para além de casos particulares. Um ponto que ficou claro a partir dos argumentos e, principalmente, da reflexão proposta pelo denso material poético e teórico do movimento concretista brasileiro, foi o entendimento mais amplo de que forma é conteúdo, e que um não se separa do outro. Isso nos encaminha ao argumento de Arlindo Machado, entendendo o livro como ferramenta e espaço de trabalho do pensamento.

Considerando a atividade de produção de livros hoje em dia, é preciso compreender que, apesar de haver muitas possibilidades dentro da linguagem do livro, este é um objeto de consumo, é um produto; a Companhia das Letras é talvez a maior editora brasileira voltada para literatura. A coleção está inevitavelmente inserida nessa concepção, os livros aqui não foram pensados como obras de arte totais, mas jogam nessa fronteira, nessa margem entre arte e produto comercial. No seio do objeto livro convivem tempos e dinâmicas distintos, é um objeto inserido na fluidez e na velocidade do mercado capitalista atual, mas que guarda características mais antigas, de convivência complicada com essa dinâmica: o lucro é pequeno, seu tempo de produção é relativamente demorado, a distribuição é cara e complexa.

Nesse sentido, foi absolutamente necessário e fundamental compreender a influência dos movimentos concreto e neoconcreto brasileiros na coleção. Enquanto o primeiro ocupou-se mais da produção poética na página, na imagem, sua natureza bidimensional – lembremos que o livro não é de maneira alguma a unidade poética desse movimento –, o movimento neoconcreto explorou a materialidade dos objetos, sua dimensão tátil e tridimensional, e privilegiou o livro em vários trabalhos.

Conforme foi mencionado ao longo do trabalho, os procedimentos de diversas vanguardas e movimentos artísticos – inclusive estas duas – foram assimilados e amplamente utilizados pela publicidade, pelo cinema, pela

arquitetura, pelo design, pela lógica capitalista de maneira geral. Assim, podemos inferir com mais segurança que a coleção não é de maneira alguma ingênua em relação às experiências anteriores realizadas dentro da linguagem do livro. A referência a esses movimentos, presente no projeto gráfico, é aqui iluminada: os livros da coleção apelam para essa separação entre linguagem e espaço – a fim de instaurar uma autonomia não referencial entre esses dois lados – a partir das obras da arte visual concreta, e a conforma com a sensibilidade artística e multissensorial da espacialidade neoconcreta, produzindo um objeto que é novo e antigo, é arte e comércio.

Hoje em dia, na produção editorial e no comércio livreiro, acredito que é isso que se quer – ou, talvez, o que é necessário –, buscar os limites entre arte e produto, entre pensamento, ideais, e comércio; a sofisticação e o esmero artísticos de um objeto único unidos inteligentemente num bem cultural reproduzível e comerciável.

## 5. Referências bibliográficas

BABO, Maria Augusta. O hipertexto como nova forma de escrita. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia (orgs.). *A historiografia literária e as técnicas de escrita*. Rio de Janeiro: Vieira&Lent / Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 104-111.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.

BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BONNARD, Pierre. Sem título (cartaz). 1913. Disponível em: <<http://uzinga.com.br/blog/2012/11/caracteristicas-art-nouveau-design-arquitetura/>>. Acesso em: 9/11/2014.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. *Outras inquisições*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. *História da eternidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. *Borges oral & Sete noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BORGES, Jorge Luis; KODAMA, Maria. *Atlas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BRAQUE, Georges. *Violino e cachimbo, le quotidien*. 1913. Gravura e colagem.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

\_\_\_\_\_. Plano piloto para a poesia concreta. In: \_\_\_\_\_. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, Augusto de. Pontos-periferia-poesia concreta. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006, p.31-42.

\_\_\_\_\_. Poesia concreta. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006, p.55-62.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CARVÃO, Aluísio. *Composição em vermelho e preto*. 1950. Óleo sobre tela, 60cm x 60 cm.

\_\_\_\_\_. *Composição*. 1956. Tinta automotiva sobre madeira, 47cm x 38,6 cm.

CHRISTIN, Anne-Marie. Da imagem à escrita. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia (orgs.). *A historiografia literária e as técnicas de escrita*. Rio de Janeiro: Vieira&Lent / Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 279-292.

DARNTON, Robert. *A questão dos livros: passado, presente e futuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

ECO, Umberto; CARRIÈRE, Jean Claude. *Não contem com o fim do livro*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FIAMINGHI, Hermelindo. Capa da revista *noigandres* 4. 1958, 38cm x 25cm.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GERHEIM, Fernando. *Linguagens inventadas. Palavra imagem objeto: formas de contágio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

JUNIOR, Norberto Gaudencio. *A herança escultórica da tipografia*. São Paulo: Rosari, 2004

MACHADO, Arlindo. O fim do livro? In: *Pré cinemas, pós cinemas*. São Paulo: Papirus, 2007.

MARINETTI, F.T. Zang Tumb Tumb. 1914. Disponível em: <<http://www.creativepro.com/node/58153>>. Acesso em: 9/11/2014.

SANTAELLA, Lucia. *O que é semiótica?* São Paulo: Brasiliense, 2012.

PAPE, Lygia. O livro do tempo. 1961. Têmpera sobre madeira, 365 unidades. Disponível em: <<http://www.lygiapape.org.br/pt/obra60.php?i=1>>. Acesso em: 20/11/2014.

PARENTE, André. O hipertextual. *Revista Famecos*, Porto Alegre, n.10, jun. 1999. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/3031/2309>>. Acesso em: 9/11/2014.

PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977

PIGNATARI, Décio. Poesia concreta: pequena marcação histórico-formal. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006, p.95-104.

PINTO, Luis Ângelo; PIGNATARI, Décio. Nova linguagem, nova poesia. In: PIGNATARI, Décio. Poesia concreta: pequena marcação histórico-formal. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006, p.219-232.

SALLES, Cecília Almeida. Manuscrito e escrita. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia (orgs.). *A historiografia literária e as técnicas de escrita*. Rio de Janeiro: Vieira&Lent / Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004, p.99-103.

VELÁZQUEZ, Diego. *As meninas*. 1656. Óleo sobre tela.